

Jean-Marc LEVERATTO, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*

Paris, Éd. La Dispute, coll. Essais, 2006, 341 p.

Laurent Kasprowicz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7751>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7751

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2006

ISBN : 978-2-86480-828-2

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Laurent Kasprowicz, « Jean-Marc LEVERATTO, *Introduction à l'anthropologie du spectacle* », *Questions de communication* [En ligne], 10 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2006, consulté le 22 mars 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7751> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7751>

Ce document a été généré automatiquement le 22 mars 2021.

Tous droits réservés

Jean-Marc LEVERATTO, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*

Paris, Éd. La Dispute, coll. Essais, 2006, 341 p.

Laurent Kasprowicz

RÉFÉRENCE

Jean-Marc LEVERATTO, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*. Paris, Éd. La Dispute, coll. Essais, 2006, 341 p.

- 1 Ce nouvel essai de Jean-Marc Leveratto s'adresse aux observateurs et aux professionnels des arts du spectacle mais aussi, et c'est là sa grande force, à toutes les personnes désireuses de comprendre le sens de leurs pratiques culturelles. Ainsi la diversité des spectacles que l'auteur mobilise (des estampes japonaises à la *Star Academy* en passant par le *Da Vinci Code*) et leur actualité (les droits d'auteur), rendent-ils cette « introduction » incontournable et passionnante. Réhabilitant l'émotion et le plaisir que suscitent tous les spectacles et prenant au sérieux le point de vue du spectateur ordinaire, il va à l'encontre du mépris intellectuel sur les industries culturelles et des discours catastrophistes sur la télévision, le cinéma ou le rap tout en livrant les raisons anthropologiques de ces querelles.
- 2 L'introduction précise le cadre de la réflexion de Jean-Marc Leveratto qui entend replacer le spectacle et le spectateur au centre de son observation, en refusant toute position d'extériorité ou de supériorité vis-à-vis de ceux qu'il observe, du fait de la commune implication corporelle du spectateur dans la production de son plaisir. Les réflexions d'intellectuels tel Guy Debord (*La société du spectacle*, Paris, G. Lebovici, 1967 [1987]), ou celles de l'école de Francfort contre les « industries culturelles », ont contribué à cette résistance à l'égard du spectacle comme objet de recherche. Pourtant, la séparation entre art et spectacle n'est qu'artificielle car elle nie la situation d'interaction entre l'objet et le corps du spectateur, tant en ce qui concerne le plaisir ressenti que le plaisir transmis. Les « présupposés » moraux qui lient des personnes à

des Arts (Art contemporain, théâtre) en leur attribuant une certaine compétence et en la refusant à d'autres, oublient l'expérience personnelle du spectateur et les différences que celui-ci fait entre chaque œuvre, bonne ou mauvaise, quel que soit l'Art dont elles émergent. Ce faisant, plutôt que de distinguer les Arts à partir de leur spécificité technique, l'auteur propose de s'intéresser au spectacle, c'est-à-dire à « la situation de consommation dans laquelle j'éprouve physiquement, au sens à la fois de faire l'expérience et de mesurer, le plaisir procuré par une production artistique déterminée » (p. 14). Le modèle qu'il dénonce ne reconnaît le spectateur que de manière négative puisque l'artiste « héros exclusif de la littérature sociologique sur l'art » (p. 19), sert de modèle positif sur lequel le spectateur doit prendre exemple, s'il veut savoir comment se comporter en tant que spectateur. Au contraire, Jean-Marc Leveratto propose une approche positive du spectateur qui « coopère », « attitude exigible de toute personne voulant éprouver réellement la nature artistique de la situation » (p. 22). Sa démonstration vise à rappeler que le corps n'est pas tant le lieu de dispositions sociales à aimer ou non tel ou tel genre de production, qu'un instrument de mesure et un produit de l'expérience de la qualité du spectacle. L'émotion et son partage qu'autorise le contrôle éthique de l'expérience du spectacle sont donc les instruments de mesure de sa qualité, à la fois savoirs et pouvoirs du spectateur.

- 3 Le plaisir du spectateur dont il est question au premier chapitre a été longtemps vilipendé et méprisé à l'instar de l'école de Francfort et de la sociologie critique. Pourtant, l'anthropologie contemporaine du spectacle initiée par Franz Boas (*Primitive Art*, 1927, Dover Publications, 1955, p. 9) valorisait déjà « l'universalité du plaisir esthétique » (*ibid.* : p. 10) et donc du corps comme instrument de mesure de la situation esthétique. Corrélativement, elle affirmait « l'impossibilité de hiérarchiser les différentes formes d'expérience artistiques observables dans le temps et dans l'espace » (p. 33). Indépendante de la compétence linguistique ou des formations intellectuelles du spectateur, l'œuvre d'art est démocratique, et « se définit comme un objet spectaculaire dont l'efficacité esthétique est évaluée, d'un point de vue à la fois technique et éthique, par l'individu qui accepte de s'impliquer physiquement dans le spectacle » (p. 36). La notion de « techniques du corps » de Marcel Mauss éclaire cette notion d'implication physique, « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps » (*Les techniques du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 1934 [1966]). Les sociologues ont longtemps mésestimé ce savoir traditionnel du corps au profit du « rôle d'indicateur de l'identité sociale de l'individu observé, de son appartenance à un groupe d'âge, de sexe, à une classe sociale » (p. 45). Pourtant, « l'efficacité du film n'est que partiellement prévisible », car il faut encore que « j'accompagne l'action » (p. 54).
- 4 Ainsi l'auteur réinscrit-il le spectacle dans une situation de communication de l'émotion et de rapprochement émotionnel entre des personnes (acteurs, personnages, spectateurs) éprouvant la même sensibilité. Cette valeur éthique, en France au moins, est souvent réservée au monde de l'Art et elle est opposée à l'industrie du spectacle. Pourtant, la reproduction des œuvres et des spectacles autorise, selon Walter Benjamin (*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1971 [1936]), une amélioration de la compétence du spectateur, de par le contrôle rationnel de l'émotion esthétique qu'elle entraîne et l'abandon de la valeur culturelle de l'œuvre d'art. Enfin, l'impossibilité de sacrifier le respect des personnes constitue la limite au divertissement et explique la nécessité de

l'éducation artistique : « Le spectacle doit non seulement satisfaire le spectateur mais ne pas révolter son sens moral et respecter sa sensibilité personnelle » (p. 101).

- 5 Après le plaisir et son contrôle par le spectateur étudiés au premier chapitre, le second traite du « pouvoir » du spectateur. Il peut paraître surprenant aux sociologues de parler de « pouvoir » du spectateur, tant le modèle bourdieusien ne laisse que peu de place à ce dernier. En effet, les travaux de Pierre Bourdieu (voir Pierre Bourdieu, Pierre Darbel, *L'amour de l'art, les musées et leur public*, Paris, Éd. de Minuit, 1966) rattachent les comportements à certaines pratiques – par exemple les musées – et à certaines personnes habituées à les fréquenter. Cependant, ils valorisent « la consommation savante et individuelle du chef d'œuvre » et, corrélativement, dévaluent l'exercice d'une activité artistique en amateur jugée sans valeur éducative. L'auteur leur reproche de n'accorder aucune place à la curiosité naturelle (moteur de la connaissance), et à la capacité qu'ont les objets de s'attacher les personnes. Il insiste sur le fait que « le spectacle artistique vaut tout autant pour le plaisir qu'il nous procure que pour la manière dont il nous permet de réfléchir notre expérience du monde » (p. 108), car il s'agit également d'un plaisir. Cette curiosité ne dépend donc pas seulement de la seule éducation par son milieu social. Elle ne dépend pas davantage de la jouissance solitaire des œuvres puisque communiquer à d'autres son plaisir fait partie intégrante de l'expérience. Ainsi la conversation est-elle un rite d'authentification d'une commune sensibilité et une participation au cycle de l'échange artistique qui lie les personnes par l'intermédiaire des personnes qui les aiment. Par exemple, l'usage de la réplique, ignoré des études sociologiques sur l'art, est édifiant. Le pouvoir du spectateur ordinaire n'est pas différent de celui du critique qui écrit dans des magazines. Comme lui, il peut « attacher d'autres individus à la culture cinématographique, au travers de la communication verbale de son plaisir » qui est ainsi à la fois « un instrument de vulgarisation d'un objet spectaculaire et un vecteur de socialisation du plaisir que procure cet objet » (p. 124).
- 6 En outre, le nom d'artiste est moins un instrument de distinction entre les individus désireux « d'en savoir plus » que les autres, qu'un moyen pratique d'évoquer une image mentale, un souvenir esthétique avec autrui, de se remémorer ou transmettre une émotion esthétique. Du fait de cet ancrage dans la réalité, la sociabilité artistique constitue une limite à l'admiration de l'artiste (identification personnelle, passion sentimentale) et interdit de l'assimiler à un phénomène religieux. Ainsi la sociabilité artistique ne se laisse-t-elle pas enfermer dans des collectifs, des mouvements, des écoles car sa richesse se nourrit autant des accords que des désaccords entre les individus.
- 7 L'étude de la dispute, ce régime ordinaire de la sociabilité artistique, fait donc l'objet du troisième chapitre. Elle doit être envisagée de manière positive, prévient l'auteur, dès lors qu'elle traduit des « désaccords raisonnables » (p. 144). La défense et la critique du fétiche pendant la conversation est ce qui donne lieu aux plus fameuses disputes sur le goût le meilleur. Bien souvent, la différence normale de sensibilité conduit à l'affiliation de ceux qui jugent à des familles et des œuvres jugées à des genres artistiques et, *in fine*, à la dramatisation de la dispute. Les sociologues prennent trop au sérieux ces phénomènes de parenté artistique, prétextes à la dispute et à la raillerie, et donc à la sociabilité artistique. En effet, l'impossibilité d'établir un étalon objectif pour comparer des listes interdit de disqualifier des familles constituées d'œuvres et de publics comme la sociologie de Pierre Bourdieu le laisse entendre. Celles-ci sont le résultat, non pas

d'une « programmation culturelle », mais de « l'incorporation d'une familiarité avec certaines œuvres » (p. 166) que l'on va ensuite défendre comme on défend sa famille (c'est ce qui pousse, par exemple, dans la dispute, à défendre des œuvres que l'on a pas vues mais que l'on sait appartenir à sa propre famille).

- 8 Le quatrième chapitre – intitulé « La pensée du plaisir ou le calcul du spectateur » – permet à l'auteur d'explicitier le savoir et les techniques du corps du spectateur. Cet instrument de mesure est un « moyen pour chaque personne de faire usage de sa raison critique, et d'éprouver au sens de ressentir du plaisir en éprouvant (au sens d'évaluer) le plaisir procuré par le spectacle » (p. 184). L'auteur emprunte à Norbert Elias son modèle de compréhension écologique de la conduite du spectateur qui rend compte de ce calcul du spectateur en tant qu'autocontrôle des techniques du corps qui informent son jugement en situation (Norbert Elias, Éric Dunning, *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*, trad. de l'anglais par F. Duvingneau, Paris, Fayard, 1994 [1986]). Il ne s'agit pas seulement d'applaudir, de faire silence quand il faut. Il s'agit également d'un calcul du spectateur visant « à évaluer le spectacle selon ce qu'il donne à voir de l'homme qu'il représente et ce que le spectacle fait faire à celui qui le regarde » (p. 188). Les trois dimensions – éthiques, techniques et esthétiques – composent donc le spectacle dans un moment et un espace donné.
- 9 Le cinquième et dernier chapitre – « La morale du spectacle, corps, identité et politique » – rend justement compte de cette dimension. L'auteur insiste sur le rôle du corps, non seulement comme moyen d'implication du spectateur, mais aussi comme moyen de compréhension de la conduite d'autrui. Ce pouvoir du corps spectaculaire est surtout craint alors qu'il a, au contraire, un rôle anthropologique, dès lors qu'il permet de faire appel à l'humanité du spectateur. Ainsi le spectacle permet-il de « sympathiser avec des personnes que leur maladie – le sida –, ou leur handicap – le mongolisme – mettent au ban de la société. L'image de leur corps constitue alors un moyen de réparation sociale de leur identité, en apportant un témoignage de leur humanité.
- 10 Dans sa conclusion, l'auteur regrette que la liberté du corps de l'artiste soit systématiquement montrée en exemple, et opposée à la soumission de celui du spectateur qu'il faudrait protéger contre le marché. Pourtant, le corps du spectateur n'en est pas moins libre. D'une part, le marché est le garant de la formule anthropologique du cinéma puisqu'il rend visible, pour tous, les instruments de mesure de la qualité des films : noms d'artistes, le soin apporté à la production, l'intérêt du récit, le sens du regard cinématographique, l'audience commerciale. D'autre part, le plaisir esthétique du spectateur est avant tout social, et la nature du spectacle avant tout anthropologique, dès lors qu'il est un instrument de connaissance d'autrui. En effet, l'investissement artistique ne vise pas tant la satisfaction d'un goût personnel pour des objets ou des personnes, que le rapprochement mystérieux avec ce qui apparaît inédit, élargissant du même coup la culture artistique et ouvrant sur de nouveaux réseaux de relations sociales.

AUTEURS

LAURENT KASPROWICZ

Érase/2L2S, université Paul Verlaine-Metz